

RECORRIDO DE LA FALTA: BIOGRAFÍA DE UNA MATERIALIDAD FOTOGRÁFICA

María Eugenia Mendizábal
Universidad Nacional de San Martín (Argentina)
marumendi@yahoo.com

Resumen

En este trabajo exploro una dimensión particular del vínculo entre las imágenes (fotografías) y la memoria referida la última dictadura argentina. Para ello, propongo la descripción analítica de un proceso de producción, circulación, atesoramiento, publicación, exhibición e ingreso a lo íntimo de una fotografía perteneciente a ese período.

Palabras clave: fotografía, imágenes, memoria.

I. Fotografía como objeto

Es posible comprender a las fotografías como objetos, y por lo tanto, analizar su producción y trayectoria como asimilable a la “biografía” de otros objetos que forman parte de nuestra cultura material. Este tratamiento permite ahondar sobre la dimensión material sin separarla de la propia imagen, al tiempo en que pone el acento ya no sólo sobre la imagen reflejada o compuesta sino, además, en los diferentes recorridos, tratamientos y posibilidades que atraviesan las materialidades que sostienen a la imagen.

Este ejercicio ha sido realizado por diferentes autores, aquí retomaré algunas líneas de los planteos de Elizabeth Edwards, Marita Sturken y Ludmila Da Silva Catela.

Elizabeth Edwards, entiende que “... la relación entre la fotografía y la memoria y el modo en que la primera obtiene su lugar privilegiado como conductora de memoria es refractada en la materialidad de la fotografía” (Edwards, E: 1999, 221 – subrayado mío). La autora analiza el tratamiento dado a las fotografías y detecta que por ejemplo, en algunos casos, dicho tratamiento es similar al dado a las reliquias que habilitan un acceso al pasado, sea este real o imaginado (Ibíd.: 226). Por su parte, Marita Sturken analiza los contextos particulares a través de los cuales, las fotografías personales y las familiares “viajan” hacia el terreno de la memoria cultural adquiriendo nuevos significados. Estos “viajes” de las fotografías no se hacen desprendidos de su materialidad: imagen y materialidad recorren los mismos caminos y juntas transitan desde el ámbito de las memorias singulares e íntimas a las compartidas y sociales. Sturken, entiende que las fotografías personales evocan “... tanto memoria como pérdida, tanto el rastro de la vida como el prospecto de la muerte” y que más que contenedoras de memoria, las fotografías producen memoria, son mecanismos a través de los cuales “el pasado puede ser construido y situado en el presente” (1999, 78).

Ahora bien, qué lugar/es específico/s ocupan las fotografías en relación con la memoria de la represión política vivida durante la última dictadura militar. Da Silva Catela (2001) analiza el uso social dado a las fotografías de los detenidos-desaparecidos dentro de ámbitos privados y públicos de conmemoración. Define lo íntimo y lo colectivo como una relación dinámica enmarcada por los escenarios dentro de los cuales dichas fotografías son exhibidas, llevadas sobre el cuerpo o publicadas. Entendiéndolas como “soportes” de la memoria da cuenta de los sentidos otorgados por familiares y compañeros a las imágenes de los detenidos-desaparecidos. La autora propone comprender a los usos dados a estas fotografías como instrumentos recordatorios de “un afín ausente” que vienen a recrear, resimbolizar y recuperar “...una presencia que establece nexos entre la vida y la muerte, lo explicable y lo inexplicable” indica que “... las fotos “vivifican” y “como una metonimia encierran parte del referente para totalizar un sistema de significados (...) delimita también un espacio de individualidad y pertenencia” (Ibíd.: 129). Las fotografías de los detenidos-desaparecidos suponen identidad y, al decir de la autora: “las fotos del desaparecido constituyen una de las formas más usadas para recordarlos. Se oponen y complementan la categoría desaparecido en el sentido que devuelven una noción de persona, aquella que, en nuestras sociedades condensa los rasgos más esenciales: un nombre y un rostro. Corporiza” (1).

La fotografía sobre la que trabajamos aquí difiere de las analizadas por las autoras. Forma parte del universo de fotografías publicadas en el libro *En Negro y Blanco. Fotografías del Cordobazo al Juicio a las Juntas* que contiene imágenes tomadas por reporteros gráficos en el período 1969-1985 y retratan momentos de conflictividad social, marchas, manifestaciones y violencia represiva. Más específicamente, la foto sobre la que nos centramos forma parte del sub-universo de fotos publicadas en el libro

ya mencionado que se aboca al período 1976-1983. Este subperíodo se centra en fotos que fueron tomadas en el espacio público o de fotografías que se hicieron públicas a partir de su publicación en los diarios de tirada nacional, o que nunca se habían publicado y permanecían “retiradas” de toda circulación, dentro de los archivos de dichos diarios, hasta que fueron “convertidas” en una nueva materialidad dentro del libro.

Son fotografías que difícilmente hayan sido utilizadas como “relicarios”, muestran la violencia del período dictatorial con una estética similar a las de los “hechos policiales” que publican los diarios. Esto no es casual, los fotógrafos que tomaban estas imágenes, y las otras que aparecían en los medios gráficos, eran –generalmente– los mismos. Tal es así que, según Pablo Cerolini, coautor del libro, es posible reconstruir los “modos” de trabajar de los periodistas gráficos durante la dictadura. Él indica que es posible rastrear cómo trabajaban los fotógrafos en contextos de violencia de esa índole por ejemplo, a partir de una serie de fotografías –publicadas en el libro– que fueron tomadas a cierta altura, es decir, desde balcones, terrazas, etc. y en las que se puede ver miembros de las fuerzas de seguridad realizando operativos, o manifestaciones y marchas, etc. Aunque otras veces intentaban sacar fotografías de otra índole (3).

El contexto primigenio de producción de las fotos que componen el libro, tiene que ver con la política de los medios gráficos de “dar cuenta” de hechos de violencia durante la dictadura. No nos detendremos aquí en cómo las fotos fueron luego editadas, acompañadas por títulos, copetes y textos que “explicaban” la violencia perpetrada. En cambio, nos centramos en su materialidad, en tanto objetos que mantienen una singular vinculación con la imagen que transmiten, y que han sido re-situadas para formar parte de un libro.

A diferencia de las fotografías de los detenidos-desaparecidos (generalmente retratos) tal como las llevan, muestran o exhiben familiares y miembros de organismos de Derechos Humanos (4), aquí la identidad de las personas fotografiadas aparece como un dato de primer o segundo orden, de acuerdo con el contexto de producción, de exhibición y recepción de ellas y de acuerdo con la “verdad” y la “memoria” que se busque develar o componer. A veces se tienen todos los datos de las personas fotografiadas, de las circunstancias en las que la imagen fue tomada, etc. mientras que otras veces no se cuenta sino con poca información al respecto.

II. El tránsito de una fotografía

Fotocopiar una imagen

Durante una tarde de un día de semana, en el verano de 2008, una mujer joven se acercó –junto a su hijo– a el ex Centro Clandestino de Detención Tortura y Exterminio “Olimpo” situado en el barrio de Floresta, Ciudad de Buenos Aires. La mujer y el chico fueron al sector de la biblioteca pública y popular, “Carlos Fuentealba” ubicada dentro de uno de los edificios abierto al público, del predio donde había funcionado el ex CCDTyE. La biblioteca se encuentra en un entresuelo de un edificio que había sido terminado de remozar unos meses antes (5).

En la sala de lecturas de la biblioteca se hallan una mesa con sillas, dos pequeñas mesas con almohadones para que la gente se pueda sentar a leer, y unas repisas donde se hallan algunos materiales que pueden ser consultados sin solicitar la ayuda de quienes atienden al público. En el verano de 2008, el libro *En Negro y Blanco...* se encontraba en esas repisas, y es posible que la mujer y su hijo hayan accedido a él sin ayuda de nadie. Al cabo de un rato los visitantes regresaron a la planta baja y consultan si es posible fotocopiar el libro. Se les explicó el modo de hacerlo y ella comentó, a quienes nos encontrábamos allí reunidos, que quiere fotocopiar una de las páginas del libro ya que creía que su madre podía ser la mujer que aparece en una de las fotografías. Mostró la foto y luego explicó que su madre está desaparecida, que había sido secuestrada un tiempo antes de que la foto fuera tomada. Luego comentó su necesidad de llevarle una copia de la foto a una familiar (su tía) que podía corroborar si su intuición es cierta. Tras lo cual sale a sacar la fotocopia y regresa más tarde el libro a la biblioteca (6).

El suceso permite esbozar la pregunta sobre qué tipo de contexto de recepción es ese conformado por una biblioteca ubicada dentro de un ex Centro Clandestino de Detención. A diferencia de lo que indica Sturken en referencia al memorial de Washington (1999), la biblioteca fue armada con el objeto de desarrollar investigación y reflexión. Aquí, la joven mujer y su niño se encuentran con una foto que, aunque conformando parte de un libro, un singular “emprendimiento” de memoria (7) que busca relatar lo sucedido en el país, también está compuesto por fotografías de personas singulares y su presencia remite, ya no sólo a lo colectivo sino también, a lo íntimo como iba a ser “íntima” también la búsqueda de la mujer que lo consultó.

El evento también permite dejar abierta la pregunta sobre ¿qué tipo de testimonio o documento sobre lo sucedido a la mujer que aparece en la fotografía es esa foto al ingresar al círculo de la búsqueda íntima y subjetiva?, ¿qué lugar puede tener una fotografía como esta en las búsquedas que la joven mujer realiza y en los procesos de transmisión de los que ella es parte?

Una fotografía en negro y blanco

La imagen en blanco y negro muestra a una mujer joven, delgada, con la cabeza gacha el pelo corto, mirando hacia abajo, tiene las manos esposadas. Un soldado vestido de fajina, con un casco la sujeta del brazo. No es posible verle el rostro al soldado. Otras personas aparecen en la imagen, uno en las penumbras, apenas visible, otro soldado con casco cortado por el borde de la lente y el último –también soldado– lleva puesto uniforme de fajina, borcués, y una gorra de tela. Este último tiene en sus manos una herramienta (un pico) su pie izquierdo está apoyado sobre un escalón de una escalera de una edificación –que apenas se insinúa– y el otro pie está sobre el llano de la misma escalera. Este hombre mira para abajo mientras pareciera que comienza a picar el suelo.

El epígrafe de la fotografía se encuentra en la página subsiguiente y dice “22 de abril de 1977. Un grupo de efectivos militares rompe el suelo de una casa. Buscan un refugio guerrillero”, la fuente citada en el libro dice “Archivo Clarín” (8).

La fotografía y la fecha en la que aparentemente fue tomada, cobran nuevo significado a la luz de lo que la joven mujer contó a quienes nos encontrábamos en el ex CCDTyE “Olimpo” en el día de su visita. Si la mujer de la foto es su madre, entonces, habría sido llevada –ya detenida-desaparecida– a una casa donde las fuerzas represivas habrían esperado encontrar algo. ¿Cómo llegaron allí los medios gráficos?, o ¿habrán sido fotógrafos militares que sacaron la foto y luego se la enviaron a los diarios? La actitud de la joven mujer, la cabeza gacha, su delicada figura rodeada de hombres con traje militar, puede ahora ser “observada” de otro modo. ¿Esta foto entraría junto a aquellas que fueron tomadas en la E.S.M.A y que también forma parte del libro? No ha sido tomada dentro de un centro clandestino de detención, pero es posible que la mujer allí retratada haya sido secuestrada tiempo antes, haya sido clandestinamente mantenida en cautiverio, y luego, llevada al sitio donde los militares pretendían encontrar algo y los fotógrafos retratarlo.

La lente de la cámara apuntó a un evento, compuesto como una escenificación, que alguien pretendía documentar para publicar. Sin embargo, la fotografía, que permaneció todos estos años en el archivo del diario *Clarín*, puede formar parte de un libro que busca mostrar la violencia represiva en el período 1976-1983. La fotografía, luego de la “casualidad” de haber sido vista por una persona que considera que la mujer allí fotografiada puede ser su madre, cobra nuevo significado, ya no público o colectivo sino familiar, privado e íntimo.

Por otra parte Pablo (uno de los autores del libro) indicó que a él le habían comentado otra historia respecto de esa imagen. Según su trabajo de investigación la fotografía habría sido tomada en Córdoba a una mujer que había sido detenida y que lo que los militares buscaban era el cuerpo de un militante (posiblemente miembro de la organización Montoneros), que había muerto tras un enfrentamiento con las fuerzas represivas y enterrado allí por sus compañeros que no habían podido hacerlo de forma legal.

La historia que fue relatada a Pablo es tan verosímil como la de la joven mujer que visitó la biblioteca “Carlos Fuentealba” junto a su hijo. Más allá de las dos posibilidades de verdad que materializa la imagen, la fotografía muestra una situación apremiante.

La fotografía persiste.

En la imagen vemos a una joven mujer, con la cabeza baja, las manos atadas, tomada –de su brazo derecho– por un militar y ladeada por otros. Al lado de la mujer, de modo oblicuo, se extiende su sombra alcanzando buena parte del piso donde –en ese momento– ella estaba parada.

Susan Sontag dice “Las fotografías de lo atroz ilustran y también corroboran. Sorteando las disputas sobre el número de muertos (...), la fotografía ofrece la muestra de lo indeleble. La función ilustrativa de las fotografías deja intactas las opiniones, los prejuicios, las fantasías y la desinformación” (2005: 98). Ahora bien, ¿qué queda “indeleble” en esta fotografía, más allá de su trashumancia, de sus diferentes formatos, modos de “retiro de circulación”, su publicidad y su “ingreso” a lo íntimo? Esta fotografía ilustra y corrobora un evento del que no conocemos en su plenitud, que significa algo (o muchas cosas) dentro de un relato colectivo de la violencia represiva de la última dictadura. Al mismo tiempo podría traer algo de información, de “verdad”, sobre lo vivido por la mujer que fue retratada (sea no la madre de la joven que fotocopió la imagen) y ya no sería sólo un elemento más dentro de un relato de lo “atroz”, sino clave en la búsqueda de sus seres queridos.

La reproducción de la imagen, de la foto original, a la reproducción de la misma dentro del libro, a la fotocopia tomada en una librería del barrio de Floresta, parece no haber atentado contra su marca indeleble, contra aquello que persiste en ella, y las materialidades diversas sólo proponen diferentes formas de circulación y de retiro de circulación de la materialidad. Así, podemos preguntarnos, junto a Walter Benjamin si el aura (que él comprendía como pérdida en la reproducción masiva de las obras de arte) se pierde en estas transmutaciones de la imagen.

Roland Barthes, en sintonía con Benjamín, establece que existe un vínculo peculiar entre eso que se dio una única vez existencialmente y la reproducción de eso a través de la fotografía. Siguiendo a Barthes podemos decir que lo que la foto nos muestra es que esa mujer, maniatada y rodeada de uniformados, cuya sombra se expande desde ella sobre el suelo que pisa, “estuvo ahí”. Al decir del autor “... o que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía

repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (2006: 29). Lo “indeleble” en Sontag y la reproducción “al infinito” de Barthes, nos devuelven este nivel de metonimia al que se refiere Da Silva. Al mantenerse como indeleble la imagen, al reproducirse a través del tiempo, algo del contexto de donde fue retirada se reproduce al infinito junto a ella, convirtiendo ya no sólo en indeleble la imagen sino también las ligazones de esa imagen con el universo de sentidos de donde ha sido tomada. Trae consigo, no sólo lo que muestra, sino también su contexto de producción, es decir, de posibilidad.

Podemos entonces pensar que la reproducción de esta foto no genera la pérdida de su aura sino, más bien, que su aura (unida con la autenticidad) se refrenda y reestablece dependiendo de quién sean los ojos que la ven. Aun en una fotocopia, la imagen puede mostrar el momento retratado como “indeleble”, marcando que esa mujer “estuvo ahí.”

Es claro que “ahí” también estuvieron los soldados y el fotógrafo. Los fotógrafos asistían y documentaban episodios como este, estuvieron “ahí” y revelaron esas fotos, muchas de las cuales iban a componer las imágenes de los diarios de la época, mientras que otras tantas iban a formar parte de los archivos que fueron luego visitados por quienes se propusieron hacer un libro con imágenes de esos años.

Un libro con imágenes: la historia reciente en una antología de fotos

Pablo Cerolini nos comentó (9) que (junto a su colega y coautor Carlos Reynoso) accedieron a los archivos de los diarios *Clarín* y *Crónica* (les fue negado el acceso al archivo de imágenes del diario La Nación), entre otro archivos de prensa y otros compuestos por materiales de reporteros gráficos. Reynoso, otro de los autores comentó, además, en una entrevista que no les fue difícil acceder al material fotográfico, dijo:

“Al haber mucha cercanía y afinidad con muchos medios, no hubo problemas. Trabajamos con archivos de los diarios *Clarín*, *Crónica*, *Página 12* y *La Razón*, de las agencias AFP, Associated Press, DyN, Noticias Argentinas y TELAM, además de los archivos de la CONADEP, Presidencia de la Nación, ARGRA, Luz y Fuerza (Seccional Córdoba) y de la Revista “Causa Peronista”, y muchísimos archivos personales, sobre todo en la segunda etapa. (...) A partir de 1981, sabíamos que había muchos reporteros que tenían excelente material propio” (10).

El libro surgió de la idea de Pablo, que había estudiado la carrera de Antropología y es reportero gráfico. El proyecto fue esbozado luego de un viaje que realiza al exterior donde comprende que en Argentina no se había trabajado ni difundido el universo de las imágenes acerca de la dictadura. Comparando la profusión de investigaciones y de marcas materiales que encontró durante su estadía en París, referidas a la ocupación nazi, el holocausto y a la resistencia, entendía que en Argentina había un escaso nivel de investigación sobre la última dictadura que incluyera fotografías.

También en las páginas preliminares del libro, los dos autores esbozaron las razones por las cuales decidieron hacerlo. Allí destacan el haber elegido el período que va “...desde el Cordobazo hasta el juicio a las juntas, un período que conoció la dictadura más sangrienta y en el que la violencia del Estado descargó toda su fuerza sobre las manifestaciones políticas del pueblo” y señalan que “desde nuestro lugar como reporteros gráficos nos propusimos buscar el material existente en el espacio de nuestra profesión que pudiera dar testimonio de aquellos hechos brutales, de su largo preámbulo, de su atroz consumación y de un epílogo que abrió una esperanza luego frustrada” (2006:12).

El trabajo de investigación que significó el relevamiento de los materiales dentro de cada uno de los archivos fue antecedido por un trabajo de investigación bibliográfica. La realización de la investigación fue llevada adelante por ambos autores. Lo hicieron voluntariamente y sin ser remunerados por ello. Para crear el corpus de fotografías sobre las que luego trabajaron en el libro, tuvieron que atravesar entre 30000 a 60000 fotografías “mal archivadas”, en algunos casos encriptadas, o con descriptores que contenían información espuria, etc.

Pablo explicó que en el diario donde él trabaja se solía decir, antes de que él iniciara la investigación, que durante la dictadura había militares que se dedicaban a *limpiar* los archivos de los diarios para que no quedara información. Luego, al empezar el trabajo de investigación para la realización del libro comenzó a encontrar muchos materiales cuya subsistencia a través del tiempo venía a desmentir los dichos. En las líneas preliminares de libro, los dos autores indican al respecto:

“...los que llegamos a la profesión de reporteros gráficos después de finalizada esa etapa oscura solíamos escuchar que en los archivos no había nada de material sobre aquella época, porque habían sido saqueados. En alguna medida este libro surge del deseo de constatar esa afirmación con la secreta esperanza de que no fuera cierta. Tras larga investigación, descubrimos que había más material del que se suponía. En el momento no se llegaba a percibir la real dimensión de la masacre, y los reporteros gráficos recorrían las calles, cubrían los hechos, fotografiaban los cadáveres y retrataban los rostros de los dictadores como parte de su rutina de trabajo. Mucho de ese material nunca se publicó, pero quedó encerrado en algunos archivos, anónimo y desordenado” (Ibíd.: 12), (11).

Para el armado se realizó una selección de imágenes que pudiera componer la publicación y que ellos –y los editores–

consideraron como más significativas de cada evento. El libro fue publicado en 2006 por la Secretaría de Cultura de la Nación, contó con el auspicio de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación y se comercializa en beneficio de la Asociación Abuelas de la Plaza de Mayo y ARGRA (Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina). Tiene textos de José Nun, María Seoane, Carlos Altamirano, Estela de Carlotto y Eduardo Longoni.

Hacia el final de la publicación, es posible encontrar una serie de testimonios de periodistas gráficos que trabajaron en esa época. En sus dichos dan cuenta de las condiciones de trabajo, de las dificultades, y pequeñas estrategias que pudieron darse en ese contexto. Estos breves testimonios dan cuenta de un “estar ahí” diferente de los actores políticos en pugna, las víctimas de la represión y los represores. Sus fotos no fueron tomadas –salvo una única excepción– dentro de un Centro Clandestino de Detención, ni fueron sacadas para denunciar al mundo lo que en los CCD sucedía. Formaban parte de la rutina de trabajo de estos reporteros en ese período. Sin embargo, en algunos de los dichos es posible encontrarnos con algunas “estrategias” singulares de los fotógrafos para burlar al régimen, documentar lo que les resultaba importante y subsistir.

Un ejemplo paradójico de esto último es detallado por un fotógrafo que relata que mientras se escapaban de un acto donde se había desatado una fuerte represión, él y otros fotógrafos se intentaron proteger. Los miembros de las fuerzas de seguridad los siguieron y comenzaron a arrojar gases lacrimógenos ante lo cual ellos gritaban que no les tiraran, que eran periodistas. Según el fotógrafo, luego de que se produjera un momento de “relativa calma” ellos le reprocharon al policía que les hayan reprimido ante lo cual el policía se disculpó explicando que creyó que ellos gritaban “somos peronistas”. Del malentendido surgió que fueran reprimidos con aun más saña.

Por otro lado, hay en el libro muchas imágenes de la vida “cotidiana” de las personas en el país, entreveradas con fotos de cruda violencia represiva: La “normalidad” de una señora caminando entre tanques de guerra, la de un hombre mayor –con su bolsa de hacer las compras– en una esquina ladeado por soldados altamente armados, etc. El “estar ahí” de los fotógrafos era –además– fotografiando esa normalidad, también “imposible”.

Se trata de un libro difícil de ver “de corrido” (12). La profusión de imágenes que muestran y “hacen indeleble” la violencia, obstruye cualquier intento de mirada exhaustiva y prolongada sobre todas sus imágenes *de corrido* y en una sola vez. Consultado sobre esto el autor dijo que era así, y que había una sola foto que él podía considerar como “de alegría o de expresión popular importante” en todo el libro y era la que muestra a la gente festejando el triunfo de Héctor Cámpora (13).

El libro *En negro y blanco, fotografías del Cordobazo al Juicio a las Juntas* (14) cuenta con alrededor de 190 fotografías que cubren todo el período 1969-1986. El formato del libro resulta algo oblicuo respecto de su contenido. Se trata de un libro con formato rectangular y podría ser físicamente descrito como con la forma de un “libro de mesa de café”. El formato y la “estetización” (producto de su tratamiento para ser publicado) de las imágenes que forman parte del libro resultan disruptivas y, sin embargo, nos preguntamos ¿cómo podría publicarse un libro de esta índole sin ser estetizado de algún modo, es decir, enmarcado gráficamente? Y más aún ¿las fotografías no son siempre estatizaciones?

El Libro transmuta en Muestra

Las imágenes publicadas en el libro fueron transformadas ulteriormente en una “muestra”. El evento se realizó en el Palais de Glace en Buenos Aires, en el marco de una exposición realizada por la Secretaría de Cultura de la Nación, que incluye –en el marco de los treinta años del golpe– otras muestras fotográficas (15). Más tarde la exposición fue llevada a otros países como España, Francia, Estados Unidos y Cuba.

Según el autor del libro, ocurrieron dos situaciones singulares en la recepción de las fotos durante las muestras. Una de ellas era que algunos de los visitantes buscaban en las fotos a sus familiares, amigos, y compañeros de militancia. Relata esto como singularmente importante no sólo para el caso de Argentina, sino también en otros países donde pudo presenciar cómo algunas personas se reencontraban imágenes de sus seres queridos a través de las fotos. La segunda situación que subrayó como singular en relación con la recepción de la muestra era que, para la mayor parte del público, ver la totalidad de la muestra resultaba insoportable.

La imposibilidad de soportar la mirada (que se da tanto en relación con el libro y la muestra) puede ser vinculada con lo que postula Sontag respecto a la noción de que la gente tiene “medios” para protegerse de lo que le perturba, y que ante imágenes cuyo “poder no mengua”, tales medios pueden ser activados. Por otra parte, y siguiendo a Didi-Huberman (2004), podemos pensar en esa incapacidad de sostener la mirada sobre todas las fotos de la muestra (y el libro) como basada sobre el hecho de que estas dos instancias de materialización de las fotografías hacen observable mucho de aquello que, durante muchos años, fue considerado como “inimaginable”. Así, al verlas, nos volvemos “depositarios” de lo que ilustran y atravesamos el “agravante de soportarlas con la mirada” (2004). Por otro lado, podemos pensar, junto a Langland (2005), que no siempre, todos, podemos atravesar el arco de volvernos parte del “nosotros” como testigos.

Ahora bien, tomando en cuenta a Sontag, Didi-Huberman y Langland podemos preguntarnos ¿qué es lo insoportable de estas fotos que, como ya dijimos, no fueron sacadas dentro de los centros clandestinos de detención? Quizás lo “insostenible”, que despierta medios para “protegerlos” y a lo que somos renuentes es que lo “atroz” aparece aquí en referencia a fotografías tomadas en el espacio público, tomadas con técnicas que nos son familiares, que muestran la “normalidad” de la violencia de Estado y que habilitan de manera también infinita la pregunta de ¿cómo fue posible que lo atroc se convirtiera en normalidad?

Por otro lado, la profusión de imágenes dentro del libro que muestran diferentes formas de violencia, hace que no *todo el mundo* pueda ver todo el libro y que no todo el mundo pueda ver toda la muestra. Barthes dice que la fotografía recoge una interrupción del tiempo, a la vez que construye en papel, un doble, de la realidad. De ello se infiere que la muerte, o lo que es lo mismo, la evidencia de “esto ha sido”, va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del doble en la imagen fotográfica (1994, p. 21). La cantidad de imágenes de violencia, donde la muerte no es un dato sino una “realidad” y que ilustra un proceso social de coerción, un “esto ha sido”, sobre el cual se habría construido el basamento de nuestro presente, podría ser “insostenible” de mirar en su totalidad, rápida o lentamente, de manera exhaustiva, aun cuando lo que es exhibido no es necesariamente el centro del sistema concentracionario.

Ahora bien, lo difícil o insostenible no es igual para todo el mundo. Entonces, como indicó Pablo Cerolini, podemos pensar que además del “negacionismo” y el sentimiento de “culpa”, hay algunas personas a las que les cuesta atravesar por toda la muestra debido al grado de movilización del propio recuerdo que les provoca, sea por haber sido militantes en aquella época, víctimas directas o no de la represión estatal y/o personas cuyas memorias (y por ende también sus afectos) se activan frente a las imágenes expuestas.

Para el caso de la fotografía sobre la que trabajamos y el libro (y muestra) del que forma parte, cabe preguntarnos sobre cuán generalizable sería la noción de la “imposibilidad de sostener la mirada”, entre personas con diferentes trayectorias, diferentes generaciones, contextos culturales (16).

III. Imagen, memoria, materialidad

El trayecto biográfico de la fotografía analizada, desde el momento de realización, su “atesoramiento” dentro del archivo de un diario, su relevamiento por parte de los autores del libro, su publicación, entrada a la biblioteca y hallazgo da cuenta de la manera en que muchas de las personas íntima y biográficamente afectadas por la desaparición de sus seres queridos buscan persistentemente llegar a conocer la verdad sobre lo sufrido por ellos.

En un contexto donde la justicia se retrasa, donde al mismo tiempo se multiplican los encuentros, reuniones, rememoraciones, pero escasean los trabajos de investigación que se dirijan a dar a conocer los contenidos de archivos referidos a la represión, el acceso a ese saber tan dilatado en el tiempo, sigue siendo limitado (17).

El caso de la fotografía encontrada dentro de este libro muestra, hasta qué punto, es también en otro tipo de archivos, no sólo en los de las fuerzas de seguridad, donde se puede encontrar valiosa documentación para conocer segmentos de información y claves para conocer más acerca del período y ayudar al devenir de la justicia.

El seguir el recorrido de esta fotografía, desde su creación hasta el presente, el poder reconstruir algunos de los pasos que se dieron en su trayectoria, nos permite también re-conocer cómo es ¿saldada? la falta de una política pública integral de acceso a documentación e información. Un fotógrafo, ex estudiante de antropología, emprende un proyecto, que luego es avalado por el Estado. Así, de un universo de 6000 fotos, 190 imágenes son elegidas para conformar un libro que es donado a la biblioteca de un ex CCDT y E que es administrado por una rama del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y dirigido por organizaciones de derechos humanos, barriales, políticas, sobrevivientes y familiares de detenidos-desaparecidos vistos en el lugar.

Las redes de reciprocidad, la circulación de materiales (en este caso libros) parecen también estar vigentes dentro de los proyectos de memorialización de esta índole y algunos sectores del Estado parecen formar parte de ellas. Gracias a la existencia de estas redes es que existe la biblioteca a la que la joven mujer acudió y donde se encontró con un libro que contiene una foto con la imagen de quien puede ser su madre.

En los diferentes “ritos de pasaje” (18) que fue atravesando esta fotografía, de una materialidad a otra (de un soporte a otro) la imagen permaneció unida a esa forma concreta, nueva que se le fue dando, al tiempo en que sus distintas materialidades fueron unidas a diferentes criterios de verdad y necesidades en torno a la rememoración. Así, como materialidad, dentro del libro “En negro y blanco...”, su estatus de verdad venía a ser parte de un relato histórico general, de un particular emprendimiento de memoria (19).

Reconstruyendo su biografía, la fotografía pasó de ser guardada “retirada” de circulación por más de 29 años, a ser publicada. Luego, a los treinta años de la fecha en que el evento allí retratado se dio, va a ser re-convertida en una fotocopia, cerrando una parte de su trayectoria que esta vez va, desde lo público a lo, íntimo aprestándola quizás a otra forma de atesoramiento donde tal

vez componga una verdad con otro nivel de significado.

Esta foto (y por metonimia, otras tantas de este pequeño universo fotográfico) ¿viene a “romper el silencio, el vacío, (...) quebrar en parte con la condena de la desaparición, abrir una fisura al “terror concentracionario” expandido fuera de los límites del campo”? (E. Jelin, A Longoni, 2005). No lo sabemos, pero sí tenemos indicios para ver cómo, sus diferentes materialidades, contextos de recepción y de significación, sus diferentes tránsitos y ritos de pasaje que influyen en la determinación de qué tipo de palabras y contenidos le son asignados a aquel previo “silencio” y “vacío”.

Finalmente, el recorrido de la materialidad de la fotografía analizada nos permite centrarnos en una “verdad” otra que la de la imagen misma. Al seguir su “biografía social”, en tanto materialidad, nos encontramos con recorridos de la falta que subyace –en diferentes niveles– a ese objeto particular. Falta, en tanto ausencia de la mujer retratada (o de otra mujer, parecida, madre de la chica que fotocopió la imagen). Falta, de información sobre el destino de esa madre que falta. Falta, en tanto daño. Falta, también, en tanto vacío que atraviesa los niveles anteriores pero incluye otros. En suma, falta que atraviesa lo público, lo íntimo y se inserta en todas sus interacciones.

Anexo

Foto I

Portada del libro

Foto II

Foto “feliz”, Cámpora presidente

Como señalamos en el texto, esta es la fotografía que el autor del libro destaca como una foto “feliz” del campo popular.

Notas

(1) Las tres autoras mencionadas se refieren al vínculo entre fotografía y memoria. En cada caso destacan el que la fotografía es “conductora” de memoria, “productora” de memoria o “soporte” de memoria. Ahora bien ¿existe alguna diferencia entre estas tres formas de postular el vínculo entre la imagen y la memoria? No elaboraré aquí una respuesta en relación con esto, aunque sí entiendo que en diferentes ocasiones y ante diferentes usos de la imagen y de la materialidad fotográfica, las fotos pueden ser subsidiarias de la memoria, generar rememoración, o producir recuerdos.

(2) Un ejemplo de ello es expresado en un comentario de Carlos Villoldo, reportero gráfico quien, hacia el final del libro comenta: “Era habitual, en la agencia de Noticias Argentinas, encontrar el recordatorio el anuncio de la marcha de las Madres de la Plaza de Mayo. Entonces, el fotógrafo de turno cargaba su bolso y salía cubrir su nota. A veces estaba solo con las madres, pero a veces era acompañado por otros “fotógrafos” que retraban a las madres y al propio reportero. Un día decidí separarme un poco de la ronda y conseguir un lugar en los alrededores para reflejar; en una misma toma, la ronda, la pirámide y la indiferencia del resto. No fue fácil: eran todos edificios oficiales o de empresas que no permitían el ingreso a fotógrafos, y menos los jueves. A través de un compañero, pude acceder a una ventana semanas después. Al llegar, para mi sorpresa, no estaba solo: tuve que pedir permiso a unos cinco o seis “fotógrafos” apostados con largos teleobjetivos, y realicé la toma de las madres y la pirámide. Por si no fui suficientemente claro, ninguno de los “fotógrafos” era reportero gráfico”. P. 181 de “En negro y Blanco. Fotografías del Cordobazo al Juicio a las juntas” (2006) Secretaría de Cultura de Nación: Buenos Aires.

(3) A diferencia, también de los retratos, analizados en Van Alphen (1999) sobre los trabajos de Christian Boltanski, las imágenes, sobre las que trabajaremos, están plagadas de referencias, no son retratos sino fotografías periodísticas construidas desde la estética particular de este género fotográfico.

(4) El proyecto de la biblioteca (dentro del proyecto político más amplio de “recuperación” del lugar), fue pensada por personas pertenecientes a diferentes organizaciones políticas y de Derechos Humanos que fueron conformando el colectivo de organizaciones que, junto al gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, lleva adelante las tareas de recuperación del lugar. Especialmente promovido por una organización política de carácter barrial, el armado de la biblioteca fue un proyecto que comenzó a desarrollarse al poco tiempo de que el lugar fuese desocupado por la Policía Federal Argentina que lo utilizaba desde el año 1976. La biblioteca fue nutrida por publicaciones que surgieron de donaciones de editoriales, personas allegadas al proyecto de recuperación, personas del barrio, instituciones (como el Archivo Nacional de la Memoria y la CoNaBiP), organismos de Derechos Humanos, etc. Fue pensada como pública y abierta a la comunidad circundante y de la Ciudad de Buenos Aires, con la idea de hacer accesible a la población materiales sobre la temática de derechos humanos, política nacional, regional e internacional, así como también trabajos sobre ciencias sociales, humanísticas, etc.

(5) Sólo luego de este suceso es que me detuve sobre la fotografía y el resto de las imágenes que componen el libro. En ese momento comprendí que lo había mirado sin mirarlo y comencé a preguntarme ¿por qué?

(6) Más adelante se detalla el proceso de producción de este libro.

(7) La redacción de los epígrafes estuvo a cargo de la antropóloga Josefina Martínez.

(8) Entrevista propia.

(9) En la misma entrevista cuenta que hubo participación (haciendo aportes de material, de información, etc.) de más de 100 fotógrafos en el armado del libro. Fuente: <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=4441>.

(10) También agregan: “Este es un libro de fotografía, no de historia,. Ello justifica que no estén todos los hechos, ni todos los personajes. Sólo aquellas imágenes que fueron captadas por los reporteros gráficos en algún gesto, en un detalle que condensa un significado que lo trasciende. Que contribuye a reconstruir el calidoscopio de la historia”.

(11) Más adelante trabajaremos esto.

(12) En esa foto en el centro de la escena se puede ver a un joven con una bandera. Hay una multitud alrededor, todos festejan, están en la calle, a unos metros un cartel dice “Cine Avenida”, entre la multitud, abriéndose paso, hay dos policías, éstos dos también sonríen (ver en Anexo foto III). El reverso de esa foto es la que muestra a un colimba llorando el fallecimiento de Juan Domingo Perón.

(13) Portada del libro, Ver Anexo foto I.

(14) La Muestra permaneció abierta al público desde el 23 de marzo de 2006 al 16 de abril de ese año, fue organizada por la Secretaria de Cultura de la Nación, a través de la Dirección Nacional de Industrias Culturales, y el proyecto se denominó “*MEMORIA, 1976 – 2006, a 30 años del golpe de Estado, una exposición, cinco propuestas*” que incluía entre otras una muestra del libro “fotos tuyas” de Inés Ulanovsky.

(15) En ese sentido, cabe destacar que el Laboratorio de Industrias Culturales realizó una encuesta a los adolescentes que concurrieron al Palais de Glace junto con sus escuelas. En dicha encuesta eran consultados entre otras cosas sobre cual de las cinco exposiciones allí realizadas les resultaba de mayor interés. El 38% de los encuestados consideró que “En negro y Blanco” era la más interesante de todas las muestras allí montadas y la mayoría de los chicos consideraron que la muestra no modificó sus ideas en relación con la dictadura aunque algo más que la cuarta parte de los jóvenes dijeron que la muestra les “brindó la posibilidad de identificarse con las víctimas de la represión y recrear, a través de las fotografías, cierto clima de época”. Pág. 21 fuente “Memoria 1976-2006” Ver versión pdf en <http://www.cultura.gov.ar/lic/investigaciones/evmemoria/memoria1976-2006.pdf>.

(16) La Película “M”, de Nicolás Prividera, se refiere también a las búsquedas incesantes que, como hijo de una detenida-desaparecida realiza tanto en los lugares estatales como en ONG y por otros carriles, realiza para saber acerca de lo que le sucedió a su madre.

(17) Elizabeth Edwards, (1999), nombra a los pasajes y movimientos que se dan en las “biografías sociales” de los objetos, como “rituales” o “ritos de pasaje” que indican el traspaso de lo secular a lo sagrado y de regreso a lo secular etc. Toma la noción de “ritos de Pasaje” de Víctor Turner.

(18) Siguiendo a Elizabeth Jelin (2002), entendemos que el proyecto plasmado en el libro fue realizado por un particular “emprendedor de memoria” que no sólo se ha involucrado personalmente en el proyecto, sino además comprometió a otros en la tarea, en la realización de un trabajo de memoria creativo y singular.

Bibliografía

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1994.

Benjamin, Walter, *The work of art in the age of Mechanical reproduction*. UCLA school of Theatre, Film and television, California.

Ceroloni, Pablo (comp.), *En negro y blanco, fotografías del Cordobazo al juicio a las Juntas*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 2006.

Da Silva Catela, Ludmila, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, Al margen, La Plata, 2001.

Edwards, Elizabeth “*Photographs as objects of memory*”, en *Material Memories*, Berg, Oxford, 1999.

Langland, Victoria “*Fotografía y memoria*” en Jelin, Elizabeth y Ana Longoni, eds. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Siglo XXI Editores. Madrid y Buenos Aires, 2005.

Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI.

Didi-Huberman, Georges *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, 2005.

Van Alphen, Ernst “*Nazism in the family album: Christian Boltanski's Sans Souci*”. En Marianne Hirsch, ed., *The familial gaze*. Darmouth College, New England, 1999.

Sontag Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Argentina, 2005.

García Bombal, Inés, “*La figura de la Desaparición en la re-fundación del Estado de Derecho*”, en *La Historia reciente. Argentina en democracia*, Novaro Marcos y Palermo Vicente, comps., Edhasa, Buenos Aires, 2004.

Prats, Llorenç, *Antropología y Patrimonio*, Editorial Ariel SA, 1997.

Sturken Marita, “*The image as memorial: Personal photographs in Cultural Memory*” en Marianne Hirsch editora, Darmouth College, New England, 1999.

MARÍA EUGENIA MENDIZÁBAL

Socióloga (UBA). Cursó la maestría de Antropología Social IDES-UNSAM. Se encuentra cursando el Doctorado en Ciencias Sociales IDES-UNGS y es Becaria de la Agencia Nacional de Ciencia y Técnica dentro de un proyecto con sede en el Núcleo de Estudios Sobre Memoria (IDES).

